

*Cuartas, Juan Pablo*

## Mario Bellatin, ¿Qué clase de espanto puede generar una escritura semejante?

---

### VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística

*7 al 9 de agosto de 2013*

**CITA SUGERIDA:**

*Cuartas, J. P. (2013) Mario Bellatin, ¿Qué clase de espanto puede generar una escritura semejante? [en línea]. VI Jornadas de Filología y Lingüística, 7 al 9 de agosto de 2013, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en:*  
[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3848/ev.3848.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3848/ev.3848.pdf)

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

## Mario Bellatin, ¿Qué clase de espanto puede generar una escritura semejante?

Juan Pablo Cuartas  
Universidad Nacional de La Plata

### Resumen

El siguiente trabajo intenta partir de los procesos de escritura de Bellatin en tanto mantienen una autonomía que es condición indispensable para abordar adecuadamente lo que entendamos por contexto, pero también lo que entendemos por voluntad autoral. También se intentará aportar a la relación y el espacio que Bellatin tiene en la Literatura Latinoamericana partiendo de la dificultad de que su escritura elide referentes localizables y porque construye espacios autónomos con sus respectivas leyes, personajes y lugares, que no apuntan a una representación regional.

BELLATIN - LITERATURA LATINOAMERICANA – RESTO – CRÍTICA GENÉTICA

*¿Qué defensa puede ofrecer una muralla discontinua? Ninguna, y la muralla misma está en incesante peligro.*

Franz Kafka

*Y bien sabemos que los muros aislantes de las naciones no son nunca completamente aislantes. A mí me echaron por encima de ese muro, un tiempo, cuando era niño; me lanzaron en esa morada donde la ternura es más intensa que el odio y donde, por eso mismo, el odio no es perturbador sino fuego que impulsa.*

José María Arguedas

Mi apuesta será insistir, si no se lo ha hecho ya, en que estos mundos autónomos que Bellatin construye, a fuerza de limar referentes, repiten la autonomía que el proceso escriturario del propio Bellatin tiene con respecto al contexto e incluso a su propia voluntad autoral.

La autonomía a la que aquí me refiero consiste en la relación que el proceso escriturario mantiene con el contexto y que parte de su simultaneidad y no de obedecer protocolos de representación o de causalidad. Esta simultaneidad es más que la coincidencia temporal de la escritura y su contexto: a lo que aquí nos referiremos es que Bellatin sustrae el contexto haciendo emerger, *al mismo tiempo*, la encarnación de aquél en elementos o vacíos, restos que Bellatin coloca aquí y allá en sus novelas, y que más que representar el contexto en ausencia lo generan, al ser estos, simultáneamente, restos terminales de aquél y el comienzo de su develamiento.

Tomaré de forma alegórica el relato que, entre comillas, podemos confirmar como más latinoamericano entre los escritos por Bellatin, y que aparece en *Lecciones para una liebre muerta* del año 2005, pero que antes de ser publicado dentro de esta novela, aparece en el archivo de Bellatin con un nombre diferente, *Quechua*<sup>1</sup>, con su correspondiente autonomía. La historia trata de los recuerdos que un personaje-narrador tiene de su abuelo, el cual padeció el rechazo social a su lengua quechua, y a su vez de los recuerdos que este abuelo tiene de una mujer llamada Macaca y su amante de origen oriental. Es una historia con muchas puntas y peripecias: yo me interesé en la historia del abuelo y su lengua abandonada por algunas modificaciones que vi entre el texto que aparece en *Lecciones para una liebre muerta* y el que aparece en *Quechua*.

---

<sup>1</sup> Nunca se publicó con este título. Bellatin tenía resistencia a esta nominación. El manuscrito se encuentra en el Archivo Bellatin domiciliado en la UNLP, caja 4.

Lo que parecía ser un relato independiente llamado *Quechua* está encabezado por un epígrafe que dice:

Nota del autor: las posibles contradicciones presentes en el texto pueden ser consecuencia de que originalmente no fue concebido en el idioma en el que se encuentra plasmado.

El idioma aludido aquí es el quechua, e implícitamente se alude, también a José María Arguedas, escritor que sufrió el cruce lingüístico de la cultura quechua y la española y que solía escribir en quechua primero, para luego traducir al español. En *Lecciones para una liebre muerta*, el epígrafe desaparece, pero la presencia de Arguedas es más explícita porque directamente se lo cita: “Abuelo mío, estoy en el mundo de arriba” (2005: 33)

El quechua está planteado en el texto como lengua perdida para siempre pero dejando, al mismo tiempo, una serie de efectos que recorren todos los fragmentos como si fuera una huella con la forma de los sucesos más insospechados:

Era curioso que mi abuelo conociera tan bien el sombrero del maestro espín, pues él siempre llevó la cabeza descubierta. Por eso era visible en todo momento una pelusa rubia que le crecía sobre las orejas. Más de una vez me dijo que, uno a uno, había ido perdiendo los sombreros que comenzó a usar inmediatamente después de su llegada a la ciudad capital. Parecía que la imposibilidad de usar sombrero se trataba de una suerte de castigo. Él nunca lo pensó por supuesto. O por lo menos nunca me lo dijo. Pero lo vi aparecer fugazmente. Era el espíritu de un castigo motivado quizá por no haber podido volver a pronunciar una palabra en su lengua materna. (2005: 64)

A las “contradicciones presentes en el texto” que se menciona en el epígrafe de *Quechua*, debemos sumar los sombreros perdidos del abuelo, las configuraciones de las serpientes que recuerdan al abuelo las formas en que eran sacrificados algunos niños quechuas; la forma en que los jardineros abandonaban su trabajo dejando sus instrumentos tirados por el piso; los ritos funerarios descritos por Macaca (“inverosímiles” para el narrador).

Todo el relato, y también lo que podamos entender por su consistencia narrativa, se apoyan en el quechua, pero en su sustracción, la cual afecta tanto el recuerdo del narrador como lo relatado por su abuelo, que incluso no es tomado por cierto de modo inmediato por parte del narrador. Sin embargo debemos tomar nota de algo que ocurre *al mismo tiempo*. Estos referentes afectados por la falta del quechua (y la *falta* del abuelo) están diciendo el quechua. Parece que decimos lo mismo pero no: sin estas huellas no hubo quechua alguno. Despejemos desde ahora cualquier especulación con el idioma quechua real, no es ese quechua el que está presente aquí, por lo menos en tanto ausencia. Es un quechua que está en la medida en que aquellas huellas lo dicen, al modo de los actos de habla de Searle; es un gesto performativo, se hace hablando, como el “sí” matrimonial. Derrida utiliza la expresión “decir-acontecimiento” (Derrida 2007).

Un “decir-acontecimiento” es como dice Blanchot, que toda escritura no es buena ni mala; es una traducción necesariamente fiel, verdadera, movimiento por medio del cual lo que estaba adentro y no existía se materializa, “puesto que aquello que traduce sólo existe por ella [la traducción] y en ella” (Blanchot 1993). Esta especie de traducción está en el núcleo de la narrativa bellatiniana y sirve para despejar un malentendido frecuente con un escritor como Mario Bellatin que consiste en considerarlo artista o autor de performance y desestimar su título de escritor. Lo que se debe hacer, más bien, es volver atrás y ver que esos mismos gestos extraliterarios, que en una lectura rápida pueden estar negando su condición de escritor y definiéndolo como artista de happenings, ya están en su literatura y forman parte de aquello que su autor llama “escribir sin escribir”.

“Escribir sin escribir” es también una forma de la traducción, y como tal, no es un lema con el que Bellatin justifique sus últimas ocurrencias, sino que está en el corazón mismo de su proyecto escriturario y desde sus primeras obras. “Escribir sin escribir” es, en su grado más

elemental, el uso de sus textos anteriores, incluso publicados, a veces con leves modificaciones. En este sentido, este procedimiento de recuperación de textos (publicados o no) debería ser introducido, a pesar de las apariencias, dentro del mismo conjunto de recursos que desestabilizan el concepto de literatura: el uso de fotografías, por ejemplo.

Bellatin escribe sin escribir o, aquí diremos que es lo mismo, Bellatin opera una *traducción encontrada*.

¿Qué es una traducción encontrada? Esto ocurre cuando un texto nos obliga a integrar este texto, o mejor dicho, el texto encontrado nos obliga a integrar a todos los demás a él. Y puede ser un texto como otro elemento no discursivo. Puede ser un hecho, puede ser otra práctica artística.

La soledad de este objeto encontrado no debe llevarnos a pensar que lo que estaba antes está unido y forma un todo consistente; al contrario, este elemento huérfano llega sólo porque lo que está detrás no tiene consistencia propia o un origen que domine la serie. No hay una “cosa” primordial estabilizando la serie como su primer término. El quechua perdido es, en este relato, una figuración de ese primer término imposible.

Todo relato de Bellatin nos muestra, no por contenido sino por la forma misma, esa ausencia de una lengua de los antepasados, de un quechua, que retorna en serie de sombreros en nuestro relato, en rigurosos ritos funerarios en *Efecto invernadero*, en una Ciudadela Final en Los Universales.

No hay un Uno singular *de hecho* que funcione como Origen, sino un Uno singular *de derecho*, es decir, un Uno sustraído que debemos postular o reponer para que las huellas que ha dejado tengan consistencia. Esto implica pensar el origen en toda su inconsistencia, la cual se torna sustancial a partir de la laboriosa serie de momentos escriturarios. Cada uno de estos momentos de escritura, aún el más elemental, es un momento de plasticidad que contiene una diferenciación, pero al mismo tiempo una determinación para con lo que está escrito por más fijado que parezca, aún si es algo publicado.

### **Si hay resto, hay geneticista**

Sin embargo, hay que atender otro aspecto de esta accidentalidad de la traducción, que es la autonomía de todo proceso escriturario, y que es la escritura de Bellatin: debemos restarle influencia al sujeto psicológico, como antes hicimos con el contexto. A continuación voy a citar un aforismo de Kafka, enigmático y hermoso: “La muerte está ante nosotros más o menos como el cuadro de *La batalla de Alejandro* en la pared de un aula. Desde esta vida, para nosotros se trata de oscurecer o incluso de borrar el cuadro por medio de nuestros actos”. En este aforismo está contenida la misma dialéctica que podemos ver entre lo que son los momentos de escritura y lo que son, al mismo tiempo, los manuscritos en apariencia congelados en el pasado. Lo que vemos en manuscritos cada vez más digitalizados, y aún más en los que han pasado a formar parte de novelas publicadas, es que en su propia materialidad cerrada, en el camino elegido que representa toda campaña de escritura, se abre paradójicamente la potencialidad invisible de los manuscritos precedentes. Los momentos de escritura son actos que lateralmente están realizando otro Acto, con mayúsculas, la Obra si se quiere, borrando y modificando el Origen como Kafka<sup>2</sup> hace con el cuadro de Alejandro.

Y es en este camino retroactivo donde se hermanan tanto el proceso escriturario de Bellatin como el trabajo interpretativo del geneticista: es que ambos padecen la pulsión iterativa

---

<sup>2</sup> Dijimos que cada campaña de escritura es inconsistente, que está preñada de nulidad que termina por iterarse en otra lección, intervención del escritor mediante: hay, sin embargo, fragmentos a los que nada les falta y que hacen Obra, como los de Kafka, según Blanchot. Sucede que Kafka no escribía por medio de correcciones constantes; escribía fragmentos cada vez, volvía a empezar el mismo fragmento cada noche. Cada noche era una lección. Cada noche, una parte distinta de la Gran Muralla, y siempre discontinua. Esta es la diferencia esencial, la única que importa, entre Kafka y Bellatin a pesar de todas las comparaciones superficiales que suele despertar una lectura rápida del mexicano.

de no inmutarse ante el mutismo de una escritura que en apariencia ya está completa, porque saben que en su misma cerrazón se abre lo que habrá permanecido abierto en un pasado poblado por manuscritos.

Toda escritura es una traducción imperfecta porque algo, el resto de un quechua mítico, habrá quedado de modo inminente, en forma de “contradicciones presentes en el texto” si se quiere: de otro modo no existiría ese quechua “a punto de aparecer”. La escritura es, como diría Hegel, una negación que “conserva” lo negado, que es compuesta o doble, porque de otro modo, si no lo fuera, si fuera una negación simple, no sería nada, no sería palabra; sería el incendio de la “cosa” y nada más, ni la ceniza<sup>3</sup>. Ni siquiera estaríamos hablando de eso. Decir que hay resto es lo mismo que decir que hay geneticista.

### **Bibliografía**

Bellatin, Mario (2005). *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona, Anagrama.

Derrida, Jacques (2007). *Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento* [en línea]: Derrida en castellano. Disponible en [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/decir\\_el\\_acontecimiento.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/decir_el_acontecimiento.htm)

Blanchot, Maurice (1993). *De Kafka a Kafka*, México, Fondo de Cultura Económica.

---

<sup>3</sup> Que no exista la posibilidad de una “negación simple” está conectada con la idea de que no hay un origen dominando teleológicamente la serie ni, por supuesto, una posición de metalenguaje que nos permita ver un origen.